

## L'EUROPA DEL '900 ATTRAVERSO IL CINEMA

### La stagione dei totalitarismi

#### IL FASCISMO

*Una giornata particolare* di Ettore Scola (1977)

Con Sophia Loren (Antonietta) e Marcello Mastroianni (Gabriele)

SINOSSI: Il film è ambientato in un palazzo popolare nel giorno della visita di Hitler a Mussolini, nel maggio del 1938. A causa dei festeggiamenti tutto il palazzo si è svuotato. Solo due inquilini sono rimasti a casa: Gabriele, un omosessuale che sta per essere condotto al confino, e Antonietta, madre di sei figli, che crede negli ideali del regime ma non è potuta andare alla manifestazione perché deve riordinare la casa e preparare la cena ai suoi prodi. Il film è la storia dell'incontro tra questi due individui, così lontani - l'uno contro e l'altra a favore del regime - eppure così vicini - entrambi oppressi dalla cultura del fascismo, l'uno perché omosessuale, l'altra perché donna. Un incontro destinato a produrre una scintilla di amore, dove amore è anzitutto unione nella consapevolezza della comune emarginazione.

Antonietta appare come un personaggio di cui il racconto sceglie di esprimere con forte evidenza la realtà vissuta, il modo di rapportarsi al reale, le contraddizioni. È un'acritica sostenitrice del Duce e del fascismo. È una donna ancora giovane, ma sfiorita dalle sei maternità e dal lavoro in casa. Prima dell'incontro con Gabriele, appare come rassegnata al ruolo di moglie e madre succube del marito e dei figli.

La scoperta di un mondo a lei sconosciuto, rappresentato dall'antifascismo e dall'omosessualità di Gabriele, non determinano un richiudersi di lei nel proprio orizzonte, ma un'apertura e quindi un movimento dinamico verso una nuova dimensione dell'esistenza. Durante la giornata trascorsa con l'uomo, Antonietta riscoprirà non solo la propria femminilità, ma vedrà anche entrare in crisi la propria rassegnazione al ruolo che altri hanno deciso per lei, prendendo coscienza della propria emarginazione, della mancanza di rispetto e dello sfruttamento di cui è oggetto da parte del marito e dei figli.

Gabriele, al contrario di Antonietta, appare come un personaggio misterioso, oscuro. Solo col procedere della narrazione si farà più trasparente. Scopriremo così che è un annunciatore radiofonico dell'EIAR, costretto, per la propria omosessualità e le proprie idee politiche, prima ad abbandonare il proprio lavoro, poi ad andare al confino.

L'edificio in cui vive la famiglia di Antonietta, il palazzo Federici, è uno dei principali monumenti dell'edilizia popolare fascista. È stato scelto perché a Scola serviva una specie di paese. Il Federici ha qualcosa come 500 appartamenti in cui tutti si conoscono, si incrociano e si sorvegliamo come in un paese.

Scola, che di quell'epoca ha dei ricordi personali - la madre sempre bianca, l'apparato del fascismo fondato sui bianchi, neri e grigi - desidera che il film abbia un po' il colore di quelle memorie. Le tinte slavate che vediamo dipendono dalla decolorazione della pellicola attraverso un procedimento di stampa che conferisce una patina di neutro e dall'uso di un filtro particolare davanti all'obiettivo.

Il film ha inizio con un preludio: sullo schermo scorrono le immagini di repertorio dei Cinegiornali Luce sul viaggio di Hitler in Italia nel maggio del 1938. Queste immagini sono commentate dalla voce declamante e perentoria di Notari.

Accanto al commento radiofonico, che sentiremo a più riprese nel corso del film, grande importanza assume un inno delle SA - la musica del regime - e il motivo musicale rappresentato dalla rumba, su cui Gabriele insegna a Antonietta a ballare - un motivo strettamente legato al momento di liberazione che l'incontro con l'uomo rappresenta per Antonietta, nella misura in cui le permette di soddisfare un innato (e fino a quel momento frustrato) bisogno d'amore e insieme di prendere coscienza della vera realtà di quel regime da lei ritenuto ideale. I due brani si configurano così come un doppio leitmotiv che ha il compito di riassumere e sintetizzare la storia di Antonietta.

***Il conformista*** di Bernardo Bertolucci (1970), dal romanzo omonimo di Alberto Moravia

Con: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Dominique Sanda (Anna Quadri), Enzo Tarascio (Prof. Quadri)

SINOSSI: 1937. Marcello Clerici sposa Giulia. Lei è spensierata, il ménage è tranquillo, la professione è ricca di soddisfazioni, ma Marcello vive nel tormentoso ricordo di un episodio legato all'infanzia: l'aver ucciso a tredici anni Lino, l'autista di famiglia, che aveva tentato di abusare sessualmente di lui. Diventato un collaborazionista dell'OVRA, la polizia segreta dell'Italia fascista, Marcello si offre di compiere il viaggio di nozze a Parigi per introdursi nell'ambiente del Professor Quadri, suo vecchio insegnante di filosofia all'università nonché uno dei rifugiati antifascisti più noti e temuti, per consentire al camerata Manganiello di predisporre l'assassinio. Marcello e Giulia riescono ad entrare in confidenza con Quadri e sua moglie, Anna, una donna molto bella con forti tendenze lesbiche, che accetta le attenzioni di Marcello e cerca di sedurre Giulia. Una breve vacanza in Savoia di Quadri permette a Manganiello di predisporre l'agguato mortale, ma al tragico appuntamento il Professore non giunge solo: con lui, in macchina, c'è la moglie. Marcello, su un'altra auto, assiste impassibile e quasi inebetito all'omicidio dei due coniugi. Tornato in Italia con la moglie, il 25 luglio del 1943, quando Roma esulta per la caduta del fascismo, Marcello incontra casualmente Lino, l'autista che credeva di aver ucciso: fuori di sé, in preda a una crisi isterica, lo denuncia alla folla accusandolo di tutte le colpe della propria vita.

Adattando per il grande schermo il romanzo di Moravia, Bertolucci elimina il tema del destino, che faceva di Marcello un individuo predestinato al male fin da piccolo. Il Marcello bambino di Moravia ama le armi da fuoco e prova piacere distruggendo fiori e uccidendo insetti: tali spie della sua anormalità sono premonizioni della sua vita adulta. Bertolucci, non condividendo questo senso di fatalità, elimina tutta la parte della vicenda riguardante l'infanzia, tranne l'episodio dell'incontro con Lino, che viene riesumato dalla memoria durante la sequenza della confessione. Causa scatenante delle azioni non è più un Fato di matrice classica, ma l'inconscio, l'ambiguità congenita nella psiche del protagonista. La psicanalisi diviene così la chiave di volta che regge tutto il film, che giustifica l'essere e l'agire dei personaggi nella loro complessità e ambivalenza.

Non solo: Bertolucci scardina le ferrea progressione della vicenda per nessi casuali mescolando tra loro tempi diversi, inserendo continui flashback. Il film inizia mostrandoci Marcello a Parigi, quasi nel momento culminante dell'azione, il mattino della giornata in cui si attuerà il suo piano nei confronti del Prof. Quadri. Come e perché sia giunto lì viene spiegato attraverso una serie di flashback che emergono nella sua memoria durante il viaggio in auto. Ciò si spiega non solo con l'intenzione di vivacizzare l'azione fin dall'inizio, di creare una certa suspense (in quanto il presente viene giustificato e spiegato poco per volta attraverso i ricordi del passato), ma anche a configurare questi flashback come visioni soggettive di Marcello. La vita di Marcello antecedente a quella mattina è drammatizzata dalla memoria dello stesso Marcello, come in una seduta di autoanalisi. Da parte sua, lo spettatore guarda il film come uno psicanalista: raccoglie tracce per giungere, ma solo a posteriori, a un'interpretazione che sveli il significato preciso delle libere associazioni che legano tra di loro le inquadrature.

Per certi versi, Marcello è il personaggio bertolucciano per eccellenza, dilaniato da impulsi contrapposti tra loro: cerca di rimuovere e mascherare le ossessioni e le angosce che lo assillano e al tempo stesso vede lucidamente dentro di sé, riconosce di essere ingabbiato nella propria monotona e ripetitiva esistenza; prova una profonda attrazione per tutto ciò che è corrotto, anomalo, decadente, e allo stesso tempo cerca di sfuggire, ma inutilmente, a quella che gli appare una colpa, attraverso il mimetismo, rifugiandosi in un'inesistente normalità, mettendosi al servizio di chi detiene il potere. Marcello diventa fascista perché vede nel fascismo una sorta di miraggio, un ordine a cui immolare il disordine interiore che regna nella sua psiche, come nella sua famiglia e nel suo ceto sociale, che lo fa diverso dagli altri. In lui il fascismo è un accidente (potrebbe aderire a un altro partito in altre circostanze storiche), il conformismo una sostanza.

Gli ambienti in cui ha luogo la prima parte del film riproducono l'alienazione della società borghese mettendone in risalto tre aspetti: quello putrido e antiquato della villa materna (le radici malate), quello perbenista e squallido dell'appartamento di Giulia (il banale conformismo quotidiano), quello allucinante e

spersonalizzante del Ministero e del manicomio (l'aspetto falsamente pulito e maestoso di un regime meschino e ignorante). Se in questo film c'è un discorso politico, esso non riguarda il fascismo, ma la borghesia, una classe sociale priva di valori e ideali, la quale, per mantenere privilegi e ruolo egemone nella società, si adatta a sostenere qualunque ideologia conservatrice, abbracciando i conformismi più ignobili e vergognosi.

Due sono le sequenze che meritano di essere ricordate, su tutte. Anzitutto la sequenza finale, in quanto rivelatrice del volto mostruoso e abietto del protagonista, pronto a conformarsi al nuovo ordine politico e sociale postfascista denunciando gli amici compromessi col precedente regime e rigettando su di essi ogni colpa e responsabilità. Gli eventi storici sembrano sconvolgere il mondo, ma tutto, sembra volerci dire Bertolucci, resta uguale. Riprova ne è il fatto che il corteo con bandiere tricolori che Marcello incontra per strada, non esprime gioia incontenibile per la libertà riconquistata o ardente desiderio di cambiamento politico, ma pare semplicemente sancire che il potere è passato di mano, e che ora appartiene a coloro i quali fino a poche ore prima venivano perseguitati dal regime. Che questo sia il pensiero di Bertolucci lo si evince dal fatto che questa manifestazione popolare è messa in scena in modo sciatto, secondo moduli rappresentativi tradizionali, che contrastano con lo stile innovativo e sorprendente adottato dal resto del film. Il popolo festeggia senza dimostrare gioia perché sa già che nella nuova Italia non ci sarà spazio per le capacità innovative e creative, ma prenderanno forma nuovi conformismi. Il governo fascista è caduto, la borghesia continua a governare come sempre.

L'altra sequenza è quella in cui Marcello e Quadri rievocano una lezione tenuta dallo stesso Quadri dieci anni prima all'università, che aveva come argomento il mito della caverna narrato da Platone. Entrambi paiono concordi nel paragonare coloro che vivono sotto il fascismo ai prigionieri di cui parla Platone, i quali sono ciechi che credono di vedere e scambiano per reali ciò che non sono che dei riflessi, delle ombre. Gli italiani sotto il fascismo, così come gli uomini della caverna di Platone, sarebbero accecati, moralmente e politicamente, dal regime. Durante la citazione del mito di Platone, una luce abbagliante proveniente dalla finestra staglia Quadri in silhouette, come su uno schermo. Quadri mette in guardia Clerici sul pericolo di certe sue illusioni, ma in quel momento è reso lui stesso dall'illuminazione della scena una semplice illusione, riducendo in tal modo la forza del suo messaggio. Se Bertolucci lo fa apparire come una silhouette bidimensionale, è per dirci della sua inconsistenza: il suo è un antifascismo fragile, rinunciatario, privo di rapporti con le masse popolari, incapace di compiere o anche solo di ideare qualcosa di decisivo. La ragione di tale impotenza risiede nel fatto che gli intellettuali borghesi come lui non arrivano a comprendere che il fascismo non è un corpo estraneo inseritosi casualmente nella società italiana, ma un'espressione della borghesia stessa.

## II NAZISMO

*Notte e nebbia* di Alain Resnais (1955)

Il film è un appello rivolto allo spettatore a non dimenticare, a non lasciare che i segni del tempo affossino quel che resta, ancora visibile, di ciò che è stato commesso nei campi di sterminio. A non permettere che la vergogna ci porti ad accantonare piuttosto che a indagare, a domandarci, a documentarci, a conoscere.

*Notte e nebbia* è un film in cui il passato e il presente si alternano e si mescolano in un unico flusso di immagini e di suoni: le immagini a colori girate da Resnais nel 1955 ci mostrano quel che resta dei campi di concentramento. Sono colori accesi, ma raggelati. Ad esse si alternano crude immagini di repertorio, foto e frammenti di cinegiornali di provenienza sia alleata che tedesca, in bianco e nero, scattate e girati all'interno dei campi di concentramento e reperiti attraverso un accurato lavoro di ricerca. Immagini di corpi straziati, scavati, scolpiti sino alle ossa. Resnais filma il presente morbido di luce e lascia che sia squarciato da quell'irruzione di nera barbarie.

Il testo recitato dalla voce fuori campo di Michel Bouquet è stato scritto da un sopravvissuto a Mauthausen, Jean Cayrol. È un testo pacato, rispettoso del proprio e dell'altrui dolore. Questa scelta, come quella della musica in sottofondo, volutamente non drammatica, appare come la contrapposizione d'una fiera dignità umana alle immagini disumane dei soprusi, dei supplizi e delle umiliazioni subite dai prigionieri.

La telecamera dapprima si avvicina lenta, riguardosa al lager. Le fluenti carrellate scorrono sopra gli edifici ora abituati alla quiete, al silenzio, poco tempo prima frastornati dalle grida dei deportati, dalle urla dei soldati tedeschi, dai colpi di fucile, dal cadere dei corpi. Poi penetrano all'interno, mostrandoci le travi dei letti su cui si stendevano ammassati i deportati, le latrine, il centro chirurgico dove i malati venivano usati come cavie, i forni crematori. Se potessero parlare, confesserebbero tutto l'orrore a cui hanno assistito. Ma non hanno parole, lacrime. Le parole dobbiamo metterle noi, che torniamo a visitarle; tocca a noi, in quanto uomini, il dovere di compiangere.

Le ultime sequenze della pellicola ritraggono le macerie di una struttura crollata: rovine che sono ancora una volta la nostra cattiva memoria, pietre che sono quel che solo potrebbe restare di quel passato, se l'oblio avesse la meglio sul dovere e il diritto di ricordare.

***Adam Resurrected*** di Paul Schrader (2009)

Con Jeff Goldblum (Adam Stein) e Willem Dafoe (il capitano Klein)

Film potente e difficile sull'Olocausto visto dalla parte delle vittime segnate indelebilmente dal male subito, *Adam Resurrected* racconta la storia di Adam Stein, un prestigiatore, illusionista e clown di origini ebraiche, nella Berlino degli anni Venti, amato dalle folle come dai gerarchi nazisti. Deportato insieme alla moglie e alle due figlie in un campo di concentramento nazista, Adam riesce a sopravvivere regredendo a quello stato subumano che era l'obiettivo primo della "soluzione finale", comportandosi letteralmente come un cane nell'alloggio del comandante del campo, Klein. Così facendo però non riesce a salvare dalla camera a gas la sua famiglia.

Trent'anni dopo lo ritroviamo privo di tutti i suoi talenti, senza futuro né presente, ma con un passato che lo prosciuga di ogni briciolo di energia e della voglia di vivere. Vive in Israele in un istituto di igiene mentale specializzato nel trattamento dei sopravvissuti (fisicamente, ma non psicologicamente) ai campi di sterminio nazisti e cerca di reprimere la propria sofferenza e i sensi di colpa che lo attanagliano facendo trucchi di magia. Un giorno Adam, in una cella segreta della clinica, scopre un paziente la cui esistenza gli era stata nascosta: un bambino di dodici anni che crede di essere un cane. Il bambino non parla, ma abbaia soltanto e procede carponi come una bestia. Fra loro scatta, tra mille incertezze e angosce riesumate, la "sin-patia": le due vittime della sadica bestialità umana si fiutano, si riconoscono, trovano inspiegabilmente la voglia istintiva di scampare dalla negatività, dal disfacimento e dall'inevitabile desiderio di autodistruzione, arrancano nel buio dell'incertezza per salvarsi reciprocamente, si sorreggono a vicenda per scrollarsi di dosso la insopportabile colpa di esistere. Aiutando un essere in formazione a uscire dalla propria gabbia e a riscoprire la propria umanità, Adam può trasformare in positività il dolore e il senso di colpa per essere sopravvissuto, che lo attanaglia e liberarsi dei suoi fantasmi. Facendosi cane, Adam aveva scelto di cancellarsi, di entrare in una non-vita, nell'isolamento e nella solitudine morale, tra le ferite vive del cuore. Specchiandosi nel suo doppio Adam può ora riunire l'anima con il corpo destinato alla morte e avviarsi a quel processo di "resurrezione" di cui dice il titolo.

Il film alterna il presente e il passato, attraverso un continuo intrecciarsi di flashback volutamente disorganici e inquietanti. Il lavoro sul montaggio è accompagnato da un intenso e simbolico lavoro cromatico, che alterna al bianco e nero, virato su tonalità grigie di memoria espressionista, del passato, le gradazioni ocre del deserto israeliano, immerso in una luce abbacinante, e la monocromia asettica e plumbea della clinica psichiatrica dove Adam vive un presente che assume i connotati di una via Crucis espiatoria. La colpa di Adam, quella di essere sopravvissuto, non è estinguibile, permane come debito, esige una pena e una espiazione attraverso la quale, si spera, ci si possa definitivamente liberare dal male.

Paul Schrader costruisce lentamente l'universo interiore di Adam, con la stessa cura per i dettagli e la stessa precisione della messa in scena del suo passato. Gli regala un'umanità che trapela spesso con la sola espressione di uno sguardo canino, ferito e pieno di un dolore inesauribile. Un dolore che lo costringe ad arrancare in un presente che non riesce a vedere a causa di un passato con cui non riesce a fare i conti.

*Adam Resurrected* è anche un atto d'accusa alla cecità e al mutismo di Dio, con le braccia degli ex deportati tese verso l'alto, per ricordare a Dio il numero impresso sulla pelle.

## IL FRANCHISMO

*Terra e libertà* di Ken Loach 1995

Con Ian Hart (David), Rosana Pastor (Blanca)

SINOSSI: Nel 1936 un giovane inglese, David Carr, operaio disoccupato, iscritto al partito comunista, dopo aver sentito l'appello di un miliziano spagnolo a un meeting di lavoratori a Liverpool, s'imbarca per la Spagna e si arruola per combattere i franchisti nella milizia rivoluzionaria del P.O.U.M. (Partito Operaio di Unificazione Marxista). In Aragona, davanti alle trincee del generale Franco, David entra nella compagnia comandata da Lawrence, dove fa amicizia con Bernard, con un italiano antifascista e con un irlandese, amante di Blanca. La vita dei combattenti in montagna è dura: frequenti gli attacchi e gli uomini si accorgono presto che a loro mancano armi e munizioni, di cui invece abbondano i compagni stalinisti. Un villaggio già in mano ai franchisti viene occupato: il parroco locale, accusato dalla gente di delazione contro cinque anarchici che sono stati fucilati, viene fucilato a sua volta, e l'irlandese rimane ucciso nella mischia. Poco dopo Blanca si lega a David, mentre i volontari partecipano ad accese discussioni dei borghigiani in materia di collettivizzazione delle terre. Nascono dissapori tra le varie forze della sinistra da quando il Governo ha decretato che le fazioni spariscono assorbite e inquadrate nelle forze regolari. Frattanto, ferito al volto e al petto mentre insegna a giovanissime reclute a manovrare il fucile, David viene inviato in ospedale a Barcellona. Raggiunto qui da Blanca, dopo una sola notte di amore la donna si rivolta contro l'inglese che le appare incerto nelle sue scelte (è passato nelle Brigate internazionali) e torna subito a combattere nel reparto di Lawrence. Poi David la raggiunge in montagna: la compagnia si batte ancora eroicamente contro i falangisti, ma ecco che su tre camion arrivano dei miliziani, con un ordine del Governo: il P.O.U.M. è stato sciolto, con in più l'accusa di collusioni con il generale Franco. È una menzogna ignobile, ma il manipolo di Lawrence è costretto a consegnare i suoi vecchi fucili. Blanca, colpita da un proiettile, muore e viene sepolta sotto quella terra che amava e che sognava di vedere ripartita fra tutti. Un pugno di quella terra riarsa e il fazzoletto rosso della donna vengono da David riportati in seguito in patria. Al suo funerale, la nipote Kim getterà quello stesso pugno di terra sulla cassa del nonno.

Loach racconta la guerra civile spagnola ponendosi dal punto di vista di uno dei volontari che spesero la propria vita per una società più equa, David, il quale ne dà testimonianza nelle lettere alla fidanzata Kitty, e involontariamente alla nipote Kim, che le ritrova dopo la sua morte. Kim, prendendo coscienza dei valori per cui si è battuto il nonno, si fa carico di alimentarne gli ideali.

Per Loach, i ragazzi che accorsero da ogni parte d'Europa per combattere il franchismo erano persone pronte a sacrificare la propria vita per dei grandi e nobili principi. Inseguivano un ideale spinti da una concreta utopia e non solo dai bisogni immediati come una casa, un lavoro, un amore. Il loro amore debordava in solidarietà per una causa internazionale. E la libertà di un popolo, nella quale si riflette quella di tutti, era più forte dell'affetto privato. "Non ho figli né altri impegni. Insomma, che vita sto facendo qui?", si chiede David lasciando la fidanzata, pronto a partire come altri volontari che da tutto il mondo accorsero in Spagna per partecipare alla guerra civile in difesa della libertà.

Della guerra spagnola Loach racconta forse la pagina più controversa, parzialmente rimossa, certo scarsamente frequentata, quella per cui gli uomini delle Brigate internazionali (formate da combattenti stranieri arrivati da una cinquantina di Paesi per salvare la Repubblica spagnola) non erano solo degli idealisti, gli ultimi esponenti dell'internazionalismo romantico ereditato dalle lotte di liberazione, ma anche, in un certo senso, uno strumento criminale della politica di Stalin, che si servì di loro per liquidare il nemico interno, facendo sì che uccidessero migliaia di persone: comunisti, fratelli in armi, contadini, operai. Il film visualizza nei flashback l'esperienza personale di David, culminante nella sanguinosa liquidazione degli anarchici e dei comunisti del P.O.U.M. di ispirazione trozkista, da parte dei comunisti delle Brigate internazionali.

Nel film tale conflitto, narrato da David, è visto all'interno della colonna del P.O.U.M. nella quale milita. Schierandosi con i suoi occhi, Loach adotta un principio di focalizzazione che lascia in ombra le possibili ragioni dell'altro. Quello di Loach è dunque un racconto schierato, frutto di uno sguardo non riconciliato. Agli

occhi di David e compagni la guerra di Spagna è stata una rivoluzione mancata, fallita per la frattura interna al fronte repubblicano che oppose comunisti e comunisti.

Nel dibattito sulla verità della Storia acceso dal film, l'ipotesi suggerita dalla netta scelta di campo compiuta da Loach non potrà mai essere verificata né falsificata. Non si potrà mai dire con fermezza apodittica che quella rivoluzione avrebbe potuto compiersi, ma neppure negarlo con altrettanta forza. È una controversia destinata a restare aperta perché appartiene al campo delle possibilità che non hanno avuto luogo. In quanto opera di finzione che si mette dalla parte dei perdenti, il film esprime solo il doloroso rimpianto per una possibilità perduta. Stretto nell'essenza della sua struttura – a rigore il film non racconta la guerra di Spagna e neppure più limitatamente un suo tragico momento: questa funzione è “spostata” sul protagonista e a lui delegata - il film narra la trasmissione di un'eredità spirituale. Racconta che il sogno non è finito.

Vi sono nel film dei momenti in cui si ritrova intatta quella freschezza della rappresentazione che è l'originale contributo di Loach al cinema: ad esempio nella lunga sequenza dell'appassionata discussione circa l'opportunità di espropriate e collettivizzare le terre del villaggio appena liberato. Come la scena emotivamente intensa dell'esercito popolare che disarmava la milizia e si conclude con l'uccisione di Blanca, in cui la macchina da presa fa il miracolo di rendere visivamente percettibili lo spaesamento e la disillusione improvvisa, anche questa sequenza è stata girata con due macchine da presa. Ma miliziani e contadini discutono come se non sapessero di essere ripresi, tale è la trasparenza del mezzo cinematografico. La macchina da presa va sulle facce, sui primi piani, sottolinea i passaggi, si mette al servizio delle parole e dei concetti che queste esprimono. In questa specie di spontaneo dialogo platonico ritroviamo il timbro e il colore della vita ricreata, come nei momenti più ispirati e impareggiabili del cinema di Loach. A riprova del principio che stringe bellezza e verità in un patto indissolubile, questa sequenza è la più bella del film perché è la più vera.

Maria Rita Fedrizzi